

Van concept tot beeld

Een formele classificatie van filmische metaforen

Maarten Coëgnarts & Peter Kravanja

Nietzsche hamerde als geen andere filosoof vóór hem op het metaforische karakter van taal. Hij omschreef taal provocerend als een “leger van metaforen”. Het zou tot de jaren 1980 duren voordat de cognitieve taalkunde hem volledig gelijk zou geven. Sterker nog: het conceptuele, het denken zelf is wezenlijk metaforisch. Dat kan zich vervolgens in diverse media belichamen, niet alleen via de taal maar ook in beelden. Zo functioneren reclamefilms bij uitstek op overdrachtelijke wijze. Hoe zit het echter met de arthouse cinema?

Het zal u niet verbazen te vernemen dat ook daar metaforen veelvuldig aan bod komen. In dit artikel bespreken we diverse types van filmische metaforen, waarbij we ter illustratie putten uit films van Roeg, Antonioni, De Palma, Fassbinder en Zvyagintsev. We beginnen met enkele theoretische beschouwingen, met name om terminologie te introduceren waarvan we achteraf dankbaar gebruik zullen maken.

Zijn visuele metaforen mogelijk?

De idee dat metaforen zich niet enkel via de taal maar ook visueel kunnen aanbieden, is niet altijd vanzelfsprekend geweest en stuit ook vandaag nog vaak op reacties van wantrouwen en onbegrip. Films, foto's, schilderijen of tekeningen (zoals cartoons of stripverhalen) zijn in staat om op metaforische wijze betekenissen uit te drukken. Twee cultureel diepgewortelde vooroordelen en misvattingen omtrent het beeld en de metafoor lijken het bestaan van zoiets als een pictorale of visuele metafoor (op het eerste gezicht) te compliceren.

Plato's erfenis. Ten eerste is er de nog steeds wijd verspreide, door Plato geïnitieerde, maar in velerlei opzicht problematische opvatting van het beeld als nabootsing of weergave van de natuur. Deze erfenis, die binnen de kunst- en literatuurfilosofie bekend staat onder de naam *mimesis*, omschrijft het wezen (de essentie) van beeldkunst aan de hand van de spiegelmetafoor, nl. **BEELDKUNST IS EEN SPIEGELBEELD VAN DE WERKELIJKHEID**. Er wordt een relatie van gelijkenis verondersteld tussen de weergave door het beeld en een reële werkelijkheid waarvan het beeld een afbeelding is. Van het fotografische of filmische beeld wordt dan gesteld dat het de culminatie is van deze opvatting. De nabootsing van de fysieke realiteit zou hier zo accuraat zijn dat elke poging tot het opwekken van iets figuurlijks (of met een andere term: iets overdrachtelijks – het Griekse *metaphero* betekent ‘overdragen’) steeds botst op zijn letterlijke betekenis of weergave. Volgens de erfgenamen van Plato is de filmische metafoor dus bij voorbaat gedoemd te falen. Liefde en rozen kunnen in de literatuur aanleiding geven tot geslaagde metaforische combinaties, maar overgedragen op film is de roos te uitdrukkelijk aanwezig en is ze te veel zichzelf: een welbepaalde roos. Pogingen om ondanks alles toch filmische adaptaties te scheppen van literaire metaforen zouden bijgevolg overkomen als onnatuurlijk en geforceerd. De nabootsingtheorie kan echter gecontesteerd worden om verschillende redenen waar we hier niet verder op ingaan (1). Elke eenzijdige mimetische klemtoon ondergraaft dus het expressieve potentieel van beelden in het overbrengen van ideeën en verbanden.

Lakoff en Johnson. Ten tweede is er de nog vaak verkondigde (dubbele) stelling dat metaforen enerzijds van nature uit het exclusieve eigendomsrecht zijn van de taal, en dat ze tegelijkertijd slechts stilistische versiersels zijn die ons weliswaar in staat stellen de wereld op een creatieve en originele

manier te benaderen. Deze opvatting valt grofweg samen met de klassieke metafoortheorie van Aristoteles (2). Cognitieve literatuurwetenschappers hebben die de laatste drie decennia echter fel bekritiseerd, in die mate dat ze vandaag nog nauwelijks eensgezind wordt aanvaard. Dankzij de baanbrekende studie *Metaphors We Live By* (1980) van George Lakoff en Mark Johnson heeft de idee algemeen ingang gevonden dat metaforen niet in de eerste plaats een zaak zijn van woorden, maar van ons denken, waar ze onlosmakelijk mee verbonden zijn. Als een metafoor slechts een zaak van woorden zou zijn, dan zouden verbale metaforen telkens een unieke metafoor moeten uitdrukken. ‘Onze relatie is op een dood spoor beland’ zou dan significant moeten verschillen van uitspraken als ‘Onze wegen splitsen hier’ of ‘Onze relatie is op een kruispunt beland’. Volgens Lakoff en Johnson zijn deze uitspraken echter geen autonome, onafhankelijke, van elkaar te onderscheiden metaforische uitspraken, maar behoren ze allen tot dezelfde conceptuele metafoor, namelijk LIEFDE IS EEN REIS. Verbale metaforen zijn manifestaties van conceptuele metaforen. Door deze koppeling aan het onderliggende domein van de verbeelding en het denken overstijgt de metafoor het louter linguïstische en wordt de eigenlijke, vormelijke verbale representatie gereduceerd tot een talige derivatie ervan. Tegelijkertijd wordt hierdoor de weg geëffend voor andere uitdrukkingsmogelijkheden dan het verbale. Of nog: vermits de conceptuele metafoor met het menselijk denken samenhangt en dus niet noodgedwongen gebonden is aan één bepaald medium, kan zij zich ontvouwen binnen een verscheidenheid aan media, waaronder ook het non-verbale zoals het visuele. De uniformiteit zit hem in het conceptuele, de diversiteit in de keuze van modaliteit. Het is dan ook nogal ironisch te noemen, zoals bijvoorbeeld Charles Forceville (2002, 2009) terecht opmerkt, dat het gros van de literatuur omtrent metaforen nog steeds gedomineerd wordt door een eenzijdige focus op verbale metaforen. Want hoewel de pleitbezorgers van de cognitieve metafoortheorie verkondigen dat metaforen niet primair, maar slechts in afgeleide vorm een zaak zijn van woorden en daarbij een definitie hanteren (nl. de metafoor als het ‘begrijpen en ervaren van iets in termen van iets anders’) die een klemtoon op taal zorgvuldig vermijdt, wordt de validiteit van de conceptuele metafoor nagenoeg uitsluitend afgemeten aan de hand van verbale metaforen. Als de metafoor echter ons denken karakteriseert en dus geen exclusieve aangelegenheid is van één medium, dan is het plausibel aan te nemen dat er ook visuele (en multimodale, waarover later meer) manifestaties bestaan van de conceptuele metafoor. Deze stelling heeft inmiddels gehoor gekregen bij een verscheidenheid aan auteurs (bijvoorbeeld Kennedy 1982; Whittock 1990; Kaplan 1992; Carroll 1996; El Refaie 2003; Fahlenbrach 2008).

De identificatie en interpretatie van de metafoor: een methodologische introductie

Nu we – gemotiveerd vanuit de cognitieve metafoortheorie – het bestaan van de filmische metafoor enigszins aannemelijk hebben gemaakt, kunnen we ons richten op de vraag naar de identificatie en interpretatie van de filmische metafoor. Hiervoor dienen we allereerst enkele algemene terminologische begrippen te introduceren, te beginnen met een beschrijving van de conceptuele metafoor zelf. In de cognitieve linguïstiek wordt de essentie van de metafoor gedefinieerd als het begrijpen en ervaren van het ene conceptuele domein (*doeldomein*) in termen van een ander conceptueel domein (*brondomein*) of kortweg: A IS B, waarbij A het doeldomein en B het brondomein is. In het voorbeeld LIEFDE IS EEN REIS is LIEFDE het doeldomein en REIS het brondomein dat gebruikt wordt om het concept LIEFDE te structureren en te beschrijven. De eigenlijke betekenisoverdracht en interpretatie waarbij kenniselementen van het brondomein (reizen) gedeeltelijk worden geprojecteerd op kenniselementen van het doeldomein (liefde), wordt aangeduid met de term *mappings*. Zo corresponderen de reizigers met de geliefden, hun gemeenschappelijke doelstellingen met reisbestemmingen en obstakels op de reisweg met moeilijkheden in hun relatie. In overeenstemming met Forceville (2002, 2009) dienen de volgende drie vragen dan ook steeds beantwoord te worden om iets als een metafoor te kunnen bestempelen:

- Wat zijn de twee termen van de metafoor?
- Wat is het doeldomein van de metafoor en wat is het brondomein?
- Welke kenmerken van het brondomein worden op het doeldomein geprojecteerd?

De eerste twee vragen hebben betrekking op de identificatie van de metafoor, de derde op de interpretatie. Omdat beide termen van de metafoor echter sterk kunnen variëren, onderscheiden we vier parameters die richtinggevend kunnen zijn bij de identificatie van de metafoor: de *kwaliteit* (abstract vs. concreet), de *richting* (symmetrie vs. asymmetrie), de *modaliteit* (mono- vs. multimodaliteit) en de *spatialiteit* (homo- vs. non-homospacialiteit). We lichten deze parameters nader toe.

Kwaliteit. Een eerste belangrijke vraag is de volgende: presenteren de termen van de metafoor zich als concreet of abstract? Als algemene vuistregel geldt hier dat wanneer we te maken hebben met een abstracte kwaliteit – al dan niet in beide takken van de vergelijking – deze steeds begrepen wordt in correspondentie met iets concreets. Voor wat de verbale metafoor betreft, wordt doorgaans een abstract en diffuus doeldomein geconceptualiseerd in termen van een concreet brondomein (ABSTRACT IS CONCREET), bijvoorbeeld tijd in termen van geld, liefde in termen van een roos, een argument in termen van oorlog of massa in termen van vuur. Metaforen laten ons op die manier toe letterlijk te zien waarover in abstractie gesproken wordt, of zoals Susanne K. Langer het in *Philosophy in a New Key: Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art* (1941) uitdrukt: “Metaphor would seem our most striking evidence of abstractive seeing.” Maar, zoals Forceville (2009) beargumenteert, zullen we zien dat wanneer we het rijk van het verbale verlaten en de stap naar het visuele zetten ook het concrete geconceptualiseerd kan worden in termen van iets concreets (CONCREET IS CONCREET). Wanneer we echter geconfronteerd worden met de (vanuit het oogpunt van visuele metaforen) problematische vorm CONCREET IS ABSTRACT, dan wordt de abstracte kwaliteit van de rechterzijde op zijn beurt opgeheven door een omzetting ervan in iets concreets (ABSTRACT IS CONCREET), zodat we opnieuw de gezonde (want uit te beelden) vorm CONCREET IS CONCREET krijgen. Omdat we hier – in tegenstelling tot het voorgaande – werken met een tweede niveau (afkomstig uit de rechterhelft van het eerste niveau), zouden we dit een genestelde vorm kunnen noemen. Zoals later zal blijken, gaat deze vorm in de narratieve fictiefilm vaak gepaard met een concretisering van de interne gevoelswereld van een personage. Veronderstel dat een zichtbaar personage (CONCREET) zich psychisch gevangen voelt (ABSTRACT). Dan kan deze verdrukking van het personage geprojecteerd worden door bijvoorbeeld de zintuiglijk waarneembare interventie van een kadrering (CONCREET) als metaforische uitbeelding en visualisering van die emotie. Er vindt dan een overdracht plaats van innerlijke gemoedstoestanden (ABSTRACT) naar ruimtelijke elementen (CONCREET).

Richting. Vervolgens omvat de richting of omkeerbaarheid van de metafoor de vraag of beide termen al dan niet onderling verwisselbaar zijn. Kan er sprake zijn van een zekere symmetrie in de vorm van DOEL IS BRON en BRON IS DOEL? Het antwoord van Lakoff en Johnson hierop is eenduidig neen. De woorden die gebruikt worden om bepaalde aspecten van reizen te omschrijven, kunnen gebruikt worden om liefde te karakteriseren, maar omgekeerd is dat zelden het geval. Zo worden uitspraken over liefde niet gebruikt om het concept van reizen te kenmerken. Ook in verband met de werking van de visuele metafoor, zo stelt Forceville (2002), geldt dat voor het merendeel de *mappings* bijna altijd asymmetrisch gebeuren, van het bron- naar het doeldomein, zelden omgekeerd (3).

Modaliteit. De modaliteit van een metafoor heeft betrekking op de vraag naar het medium waarin de metafoor zich aan onze lichamelijke perceptie opdringt. Hoewel niet exhaustief, somt Forceville de belangrijkste modes – naar analogie met onze zintuiglijke waarneming – als volgt op: visuele tekens, geschreven tekens, gesproken tekens, gebaren, geluiden, muziek, geuren, smaken en aanrakingen. Worden beide termen van de metafoor in eenzelfde modaliteit gegenereerd, dan spreken we over *monomodaliteit*. In deze betekenis laat de puur visuele metafoor zich omschrijven als een metafoor waarbij zowel het bron- als doeldomein visueel is voortgebracht. Verschillen beide termen echter van modaliteit, dan hebben we te maken met *multimodaliteit* (zie ook Forceville 2009). Zo is de verbo-picturale metafoor een voorbeeld van een metafoor waarbij een van de termen visueel belichaamd wordt en de andere verbaal. Belangrijk hierbij is om in te zien dat eenzelfde conceptuele metafoor zowel op mono- als multimodale wijze kan worden getypeerd. Neem nu het triviale voorbeeld KAT IS OLIFANT. Dit zouden we monomodaal kunnen uitdrukken door bijvoorbeeld de juxtapositie van een kat (visueel) en een olifant (visueel), beide weergegeven in een gelijkaardige

saillante positie. Maar we zouden dit eveneens multimodaal kunnen oproepen door bijvoorbeeld de kat (visueel) het trompetgeluid van een olifant (geluid) mee te geven. De kracht en originaliteit van de metafoor schuilt dan ook voor een groot deel in de wijze waarop de maker creatief omspringt met de diversiteit aan modaliteiten.

Spatialiteit. Tenslotte behelst de spatialiteit de vraag of de identiteit tussen bron- en doeldomein al dan niet met behoud van ruimtelijke eenheid wordt gelegd. Omdat bij verbale metaforen de *mappings* grammaticaal gebeuren (via een verbuiging van het koppelwerkwoord 'zijn'), is spatialiteit in dat geval niet van belang en concentreren we ons uitsluitend op de visuele metafoor. Worden beide termen afgebeeld in eenzelfde ruimtelijke homogene entiteit en dus zonder de ingreep van montage, dan spreken we over homospatialiteit (zie ook Carroll 1996a). Wordt de associatie gemaakt op basis van montage of *découpage*, dan hebben we te maken met een fragmentering van de ruimtelijke eenheid (non-homospatialiteit). Denken we bijvoorbeeld aan de dialectische montage van Eisenstein waarbij de conceptuele metafoor tot stand komt uit de oppositie van twee tegengestelde beeldenreeksen. Een typisch voorbeeld hiervan is de scène in *De staking* (Sergej Eisenstein, 1925) waarin een opname van een door de tsaristische politie neergeslagen arbeidersmenigte wordt geconfronteerd met een opname van een stier die afgemaakt wordt in een slachthuis (aansturend op de conceptuele metafoor ARBEIDERS ZIJN SLACHTVEE).

De conceptuele metafoor als filmisch probleem

Nu we de lezer in staat hebben gesteld de twee domeinen van de metafoor te benoemen en te karakteriseren, kunnen we de toepassing in de film bestuderen. Vanuit een probleemoplossende invalshoek vertaalt de vraag zich als volgt: op welke manier kan de conceptuele metafoor filmisch worden uitgedrukt? Of anders gesteld: veronderstel dat de cineast de intentie heeft om inhoudelijke informatie of betekenis op metaforische wijze te verbeelden, over welke opties beschikt hij dan? Verschillende mogelijkheden bieden zich aan. Zo onderscheidt Maths Rohdin (2009) – op basis



van de klassieke filmliteratuur van onder meer Bazin, Arnheim en Eisenstein – vijf voor de hand liggende classificaties van formele stijlmiddelen die cineasten en hun entourage kunnen aanwenden om de kijker te wijzen op de aanwezigheid van een metafoor: montage, superimpositie, het “verbale beeld”, cinematografie en de afwezigheid van opvallende formele kenmerken. In wat volgt lichten we deze vijf mogelijkheden toe.

Montage

Bij de montage zijn er twee mogelijkheden waardoor de conceptuele metafoor kan worden uitgedrukt: op diëgetische en non-diëgetische wijze. In het eerste geval maken beide termen van de metafoor deel uit van de verhaalwereld van de film. In het tweede geval wordt er binnen de juxtapositie van bron- en doeldomein een element geïntroduceerd dat vreemd is aan de narratieve logica van het verhaal. In verband met de filmische metafoor wordt vooral naar deze laatste optie verwezen. Denk bijvoorbeeld terug aan *De Staking* waarbij de afgemaakte stier het vanuit narratief oogpunt contradictorische element is. Laten we de diëgetische insteek illustreren aan de hand van *Bad Timing* (Nicolas Roeg, 1980). Het verhaal schetst ons de *amour fou* van een psycholoog (Alex) die in het Wenen van Freud en Klimt een alles verterende en destructieve relatie begint met een jonge vrouw (Milena). De montage kan vervolgens geanalyseerd worden als een complexe oplossing voor het probleem van de conceptuele metafoor EROS IS THANATOS. De film toont ons herhaaldelijk beelden van de gefragmenteerde en copulerende lichamen van Alex en Milena, geconfronteerd met enkele klinische diëgetische opnames van een comateuze Milena terwijl ze in het ziekenhuis lijkbalek en snakkend naar adem een tracheotomie ondergaat, en later ook een speculum laat inbrengen. De film associeert zinnenprikkelende begeerte met pijn. Een conceptuele relatie die des te meer wordt opgeroepen door het gekreun en gezucht van Milena dat over beide scènes hangt. Alsof het verschil in contrasterende emoties geneutraliseerd wordt en er geen auditief onderscheid meer te onderkennen valt tussen gevoelens van extase enerzijds en lijden anderzijds. Visueel wordt deze temporele en spatiale discontinuïteit overbrugd door enkele figuratieve overeenkomsten. Zo resoneert het bed in de operatietafel, blijven de ogen van Milena in beide scènes doorgaans gesloten, corresponderen acties in het ene beeld meermaals met bewegingen in het andere en wordt het speculum ingebracht wanneer Alex Milena penetreert. Merk op dat we aanvankelijk te maken hadden met een metafoor van het type ABSTRACT IS ABSTRACT. Door de overdracht naar fysieke en zintuiglijke elementen wordt de abstracte, diffuse kwaliteit echter opgeheven. THANATOS wordt primair belichaamd door de klinische atmosfeer van het ziekenhuis, de onrustige close-ups van de medische ingreep en het kleurloze gelaat van Milena dat een zekere levenloosheid verraadt. EROS wordt op zijn beurt uit de abstractie getild door een sensuele, kinetische vormgeving, de camera die al licht meanderend de pulserende ritmes van de ineengevlochten lichamen nabootst en de galmende echo's van extase. De eigenlijke conceptuele metafoor EROS IS THANATOS, nu concreet gemaakt, karakteriseert zich vervolgens door een verzameling van overeenkomsten (*mappings*) tussen beide, waarbij bepaalde constituerende elementen van het conceptuele domein EROS corresponderen met bepaalde constituerende elementen van het conceptuele domein THANATOS. Zetten we dit om in een schema, dan ziet het er uit als volgt:

Scène in het ziekenhuis

Bron: THANATOS
 Operatietafel (doodsbed)
 Gesloten ogen (coma)
 Inbrengen speculum
 Echo's van pijn
 Tactiliteit van de corporele expressies
 ...

Scène in de slaapkamer

Doel: EROS
 ⇒ bed (liefdesbed)
 ⇒ gesloten ogen (extase)
 ⇒ penetratie
 ⇒ echo's van extase
 ⇒ tactiliteit van de operatie
 ⇒ ...

Superimpositie

Wanneer de fotogrammen van een filmstrip meer dan één keer worden belicht voor ze ontwikkeld worden, dan spreken we over superimpositie. Binnen de overvloeier – de geleidelijke overgang van het ene beeld in het andere op basis van dubbele belichting – behelst dat het moment waarop beide beelden elkaar overlappen. Hoewel er net als bij montage sprake is van een temporele breuk, onderscheidt de superimpositie zich van deze laatste door zijn homospatialiteit. De beide termen worden gepresenteerd binnen een eenheid van ruimte. Laten we opnieuw *Bad Timing* als voorbeeld nemen. We zagen al hoe de montage zich aandiende als complexe invulling van het probleem van de conceptuele metafoor *EROS IS THANATOS*. Een overvloeier tijdens de begintitels laat echter zien dat ook superimpositie hiervoor kan fungeren als mogelijk filmisch alternatief. Op een bepaald moment toont de film ons het schilderij *De Kus* van Gustav Klimt. Een vrouw wordt innig omhelsd door een man in een sensualistische setting van goud en ornament. Via een overvloeier gaat dat beeld geleidelijk over in het schilderij *Tod und Mädchen* van Egon Schiele. Ook hier wordt ons, als figuratieve gelijkenis, een omklemming getoond tussen twee geliefden, maar de zinnenprikkelende sensualiteit en erotiek uit *De Kus* heeft zich ditmaal omgevormd tot wanhoop, doodsangst en hope-loosheid. Goud maakt plaats voor geelbruine en groene vlekken. Het heldere, gesloten lijnenspel van Klimt wordt nu broos en breekbaar. De contouren zijn niet langer strak en harmonieus omlijnd, maar vluchtig en onrustig. De witte kleur van het rijkelijk geplooide bed roept de associatie op met het doodsbéd. Eros heeft zich omgezet in thanatos. Deze asymmetrische lezing wordt verder ondersteund door de chronologie waarin de schilderijen verschijnen: eerst *De Kus*, pas daarna *Tod und Mädchen*. Het negatieve belicht zich op het positieve, niet omgekeerd.

Het verbale beeld

Een visuele uitdrukking opgevat als een letterlijke visuele vertaling van een verbale uitspraak (metafoor, pun, cliché) wordt door Noël Carroll (1996b) omschreven als een “verbal image”. Omdat de metafoor voor zijn bestaan teruggrijpt naar een al bestaande tegenhanger in de taal, veronderstelt het steeds een zekere kennis daarvan. De kijker dient immers weet te hebben van de verbale uitdrukking, wil hij de metafoor kunnen identificeren. Dit type filmische metafoor, dat kenmerkend is voor de sovjetmontage van de jaren 20 (bijvoorbeeld het gebruik van clichés voor de typering van het kapitalisme), komt vandaag de dag – vanwege zijn letterlijke interpretatie – nogal geforceerd en onnatuurlijk over (denk terug aan het voorbeeld van de roos en de liefde), al zijn er binnen de filmgeschiedenis ook meer verfijnde, geïntegreerde exemplaren te ontwaren, zoals bijvoorbeeld in *Professione: reporter* (Michelangelo Antonioni, 1975).



Professione: Reporter

Wanneer het personage van John Locke (Jack Nicholson) zich halverwege de film via een kabelbaan verplaatst boven een haven in Barcelona, krijgen we een letterlijke uitbeelding van de verbale uitspraak 'zo vrij als een vogel'. Op weg naar boven leunt hij uit het raampje van de cabine en spreidt hij zijn armen alsof het vleugels zijn. Aanvankelijk wordt Locke nog met de rug naar de camera in beeld gebracht waardoor de horizontale opstelling van zijn armen gedwarsboemd wordt door het verticale kader van het raam. Deze binding wordt echter meteen verbroken door een aansluitende opname, een *top-shot* waarbij de camera enkel het gedeelte van Lockes lichaam toont dat uit het raam steekt, zijn lichaam voor de helft afgesneden door de onderzijde van het beeldkader. Zijn afhankelijkheid van de cabine wordt niet langer getoond. Het lijkt alsof Locke letterlijk door het frame van het raam breekt en wegvlucht. Dit contrastvrije gevoel van vrijheid wordt verder geaccentueerd door de harmonie in kleur: het blauwe overhemd correspondeert met het blauw van de zeebodem. De verbale uitspraak is het doeldomein, de uitgestrekte armen het brondomein, uitmondend in de metafoor **VRIJ ZIJN ALS EEN VOGEL IS DE ARMEN HORIZONTAAL UITSTREKKEN IN OPEN LUCHT**.

Ook later in de film laten enkele beelden zich inspireren door een verbale uitspraak. Op het moment dat Locke en het Meisje (Maria Schneider) samen weggrijden uit Barcelona en een evenwijdige opstelling van bomen doorkruisen, vraagt zij hem vanop de achterbank waarvoor hij wegvlucht. Haar vraag wordt beantwoord met het enigszins enigmatische verzoek om met haar rug tegen de rugleuning van de voorste autostoel te gaan zitten. Ze draait zich vervolgens om in de richting van de achtergelaten weg, in de richting van het verleden. Zo wordt de verbale uitspraak **WEGLOPEN VAN DE GESCHIEDENIS OF HET VERLEDEN ACHTERLATEN** letterlijk geïnterpreteerd in termen van het **ACHEROMKIJKEN IN EEN RIJDENDE AUTO**. Gelijkaardig aan de **LIFE IS JOURNEY** metafoor van Lakoff en Johnson, wordt de achtergelaten weg als onderdeel van het concrete brondomein geprojecteerd op het verleden als element van het abstracte doeldomein.

Cinematografie

Superimpositie en montage impliceren niet zelden een drastische inbreuk op de narratieve geslotenheid van de diëgetische realiteit. Een subtielere uitweg biedt ons daarom de cinematografie of meer algemeen de vorm van de voorstelling. Dit is het 'hoe', de manier waarop het voorgestelde object wordt gefilmd. In tegenstelling tot de montage, die beeld na beeld werkzaam is, wordt hier de totstandkoming van de conceptuele metafoor verschoven naar het niveau van het beeldkader en de ononderbroken opname. Doorgaans geldt hier dat de vorm van de voorstelling zich in toenemende mate aan het bewustzijn van de kijker zal opdringen wanneer het object voor de camera zich op een andere wijze openbaart dan de normale verschijningswijze. Hoe groter de afwijking, hoe meer de vorm zich onttrekt aan het gewone verloop van het verhaal en de kans groter is dat naast zijn oorspronkelijke, normale betekenis een nieuw aspect, een metaforische betekenis verschijnt. Gewoonlijk onderscheiden we binnen het individuele beeld grofweg twee grote groepen van bestanddelen: de autonome elementen die relatief onafhankelijk zijn van het verfilmde object en de relationele elementen die niet los te zien zijn van het object voor de camera. Tot de eerste groep behoren onder meer de opnamesnelheid, de brandpuntafstand, de belichting van het gevoelige materiaal en de aard van het gebruikte materiaal. Tot de tweede groep worden onder meer gerekend de beeldgrootte, de opnamehoek en de beweging voor, met en in de camera. De meeste van deze variabelen staan op hun beurt in relatie tot andere variabelen. Ze gaan combinaties aan, zowel met elkaar als met datgene wat zich voor de camera afspeelde op het moment van de opname. Een analyse van enkele fragmenten kan dit type van metafoor verder aanschouwelijk maken.

Een duidelijk voorbeeld van hoe de conceptuele metafoor zich individueel binnen één opname kan voltrekken, is terug te vinden in *The Untouchables* (Brian De Palma, 1987). Na hun eerste zege op de keizer van de onderwereld Al Capone (Robert De Niro), trakteren federaal agent Eliot Ness (Kevin Costner) en zijn drie partners zichzelf op een bezoekje aan een restaurant. De eenheid binnen de groep wordt vervolgens onderstreept door een expressieve camerabeweging waarbij de camera in een traject van 360 graden rond de eettafel draait en de personages met elkaar verbindt, op die

manier de kijker uitnodigend op een lezing van de conceptuele metafoor EENHEID BINNEN GROEP ELIOT NESS IS CIRKEL (4). De kijker voelt empathie met deze groep; zij zijn de 'ongenaakbaren'. Het conceptuele brondomein EENHEID schreeuwt vanuit zijn vage omlijning om een metaforische verheldering. Het is de geometrische vorm van de CIRKEL die als brondomein wordt aangewend om deze EENHEID – die in wezen abstract en dus inhoudelijk is – van concrete materie te voorzien. Om het contrast te beklemtonen gaan we vervolgens via een overvloeier over naar het 'aangetaste' kamp. De film toont ons de maffialeden die aan een eveneens ronde tafel aan een opulent banket zitten, met uitzondering van gangsterleider Al Capone die, zichtbaar gepikeerd, zijn verlies aanschouwt door rond de tafel zijn 'onderdanen' rugwaarts toe te spreken. Deze dialoog wordt geregistreerd door de camera die zich, in tegenstelling tot de restaurantscène, in het middelpunt van de cirkel bevindt. De circulariteit wordt echter doorbroken, in de eerste plaats door *découpage* waardoor de dialoog visueel wordt gefragmenteerd en er niet langer een band wordt geschapen tussen de kijker en de groep, maar daarnaast ook door de aanwending van een expressief camerastandpunt in relatie tot het getoonde. Nadat Al Capone in een woede-uitbarsting een deloyale handlanger heeft doodgeknuppeld met een baseballknuppel, volgt een *top-shot* waarbij de camera in een rechte lijn naar beneden neerkijkt hoe het rode bloed al sijpelend (en begeleid door de agressieve tonen van muziek van Ennio Morricone) door de cirkel van het witte tafelloppervlak breekt. Op een qua filmische vormgeving zeer beeldende wijze wordt zo gewag gemaakt van de conceptuele metafoor BREUK BINNEN GROEP AL CAPONE IS GEBROKEN CIRKEL.

Laten we als tweede voorbeeld enkele betekenisvolle beelden beschrijven uit *Martha* (1974), Fassbinders sadomasochistische doorlichting van het bourgeois huwelijk tussen huistiran en ingenieur Helmut (Karlheinz Böhm) en zijn onderdanige, tengere echtgenote Martha (Margit Carstensen). Nadat Martha bij Helmut in ongenade is gevallen door alweer naar Donizetti te luisteren en niet naar Orlando Di Lasso, zitten ze met de rug naar elkaar in een 18de-eeuwse *canapé confident* (een samengestelde canapé met zitplaatsen aan beide kanten van de rugleuning). De film toont ons vervolgens een strak gekadreeerde compositie met frontaal rechts in beeld het beteuterde gezicht van Martha en links tegen de stoelrug de achterzijde van Helmut. Ze verhouden zich als twee gescheiden entiteiten tegenover elkaar. De vormgeving stuurt aan op de conceptuele metafoor BREUK TUSSEN TWEE PERSONEN IS RUIMTELIJKE DIVERGENTIE VAN TWEE ENTITEITEN. Martha is nog niet tot het evenbeeld van haar man gekneed. Wanneer ze vervolgens tot overmaat van ramp verkondigt dat ze geen belangstelling heeft



The Untouchables

6095 - 21A



Martha

voor de statica van stuwdammen, krijgen we een abrupte *cut*, waarna Helmut woedend het huis verlaat. Later in de film – wanneer de dialectiek van heer en slaaf zijn apotheose kent en Martha zich gewillig overlevert aan de wensen van haar man – krijgen we een herhaling van de canapéscène, maar ditmaal wordt de vorm voortgestuwd door harmonie en eenwording. De scène begint met een totaalopname van de twee hoofdpersonen in profiel met de rug tegen elkaar en in perfecte symmetrie. In een hoek van 90 graden draait de camera vervolgens (op de glorieuze muziek van Di Lasso) naar links waarna hij halt houdt bij het vooraanzicht van Helmut, dat nu in rechte lijn samenvalt met de rugzijde van Martha, die ondertussen foutloos enkele paragrafen debiteert over stuwdamtechniek. Beide entiteiten overlappen elkaar en smelten door de gemillimeterde kadrering samen tot één geheel (MARTHA IS HELMUT of ook EENHEID TUSSEN TWEE PERSONEN IS RUIMTELIJKE CONVERGENTIE VAN TWEE ENTITEITEN). De geestelijke onderwerping (abstract) vindt plaats door ruimtelijke integratie (concreet). Hoewel er symmetrie is in de vorm, is er hoegenaamd geen in de metafoor. De manipulatie is niet wederzijds. De projecties gebeuren van de man op de vrouw en niet omgekeerd.

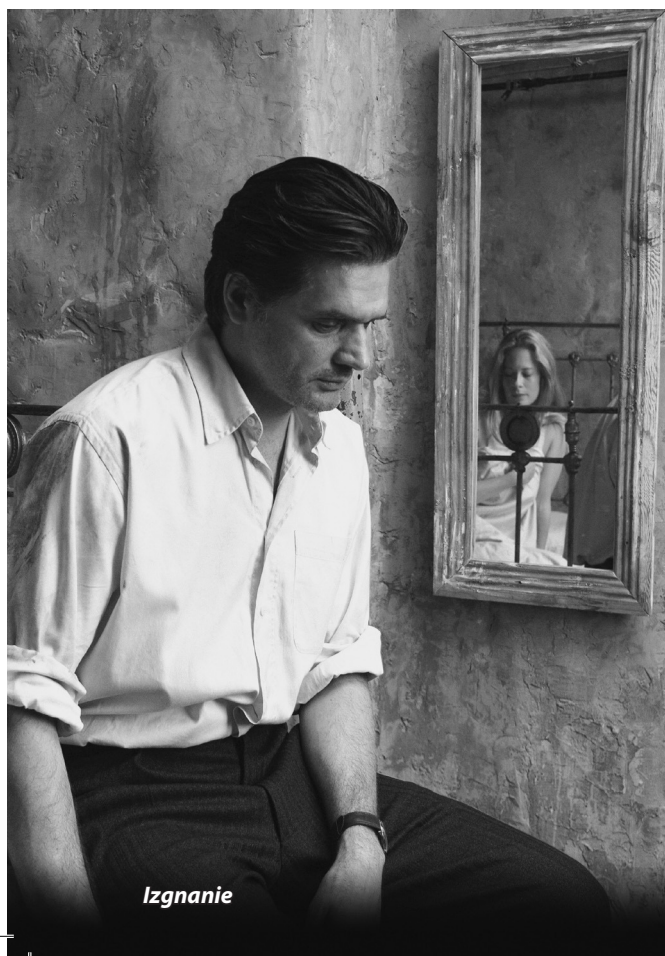
De afwezigheid van opvallende formele kenmerken

Gebeurde de introductie van de conceptuele metafoor in de voorgaande voorbeelden in hoofdzaak door een incongruentie in de vorm, hetzij door montage, hetzij door een of andere formele oneffenheid op het niveau van het enkelvoudige beeld (ongewone opnamehoek, kadrering...), dan daagt het type filmische metafoor dat we vervolgens bespreken deze voorwaarde uit door de afwezigheid van een dergelijke incongruentie. In zijn weigering de integriteit van het beeld te schenden door vervorming en simplificatie, leunt deze categorie sterk aan bij de visie van André Bazin. Als een van de belangrijkste vertegenwoordigers van de realistische traditie binnen de film was deze Franse filmtheoreticus de (mimetische) visie toegedaan dat cinema tot zijn essentie komt wanneer ze de werkelijkheid representeert. Montage dient hierbij op grond van zijn manipulerende werking tot een absoluut minimum herleid te worden. Daarentegen gaat de voorkeur uit naar de esthetiek van de sequentie-opname – een opname die niet doorbroken wordt door montage – die de kijker in staat stelt zijn blik vrij te organiseren en waarbij het getoonde gebeuren de tijd wordt gegund zich in al zijn realistische ambiguïteit te ontvouwen. Ook een grote scherptediepte door het gebruik van de *deep-focus* techniek kan deze mogelijkheid vergroten. Gemotiveerd vanuit een sterke aanspraak op de realiteit gebeurt de identificatie van de conceptuele metafoor binnen de 'objectiviteit' van de dramatische ruimte van de beelden zelf en niet daarbuiten in de schaduw ervan zoals bij montage het

geval is. Doordat de kijker voor zijn interpretatie minder afhankelijk is van een nadrukkelijke formele aanduiding in de oppervlakte van de beelden, wordt dit type van metafoor dan ook gekenmerkt door meer spontaniteit en vrijheid. De conceptuele metafoor wordt niet zozeer expliciet opgelegd en passief aanvaard, als wel zelf actief tot stand gebracht. Het gebrek aan sturing door een deviatie in de vorm wordt hierbij opgevangen door intertekstualiteit, grafische overeenkomsten, thematische verwantschappen, stilistische patronen en ga zo maar door.

Dit type van metafoor leidt ons vervolgens tot ons laatste voorbeeld: *Izgnanie* (*The Banishment*, Andrej Zvyagintsev, 2007). Alex en Vera ruilen samen met hun twee kinderen de stad om voor een geïsoleerde villa op het platteland. De schijnbare oase van rust en groen wordt echter al gauw verstoord wanneer innerlijke conflictgevoelens de kop opsteken. De Russische titel van deze film alludeert op de Bijbelse verbanning van Adam en Eva uit het Aardse Paradijs. Om aan deze metafysische thematiek gehoor te geven, worden in de film allerlei *mappings* tot stand gebracht die het LIJDEN VAN HET GEZIN als doeldomein in aanraking brengen met het LIJDEN UIT DE BIJBEL als brondomein. Zo is er het visuele motief van het kruis dat zich alomtegenwoordig nestelt in de dramatische ruimte in en rond het afgelegen huis: van de reflectie van personages in het kruisvormige raamwerk tot het kruisvormige silhouet van het zontje dat tijdens een spel verstoppertje zijn armen even horizontaal uitstrekt in de opening van een deur. Een meer complexe invulling van het Nieuwe Testament doet zich voor in de scène waarin Robert Vera te hulp schiet nadat ze in zwijm is gevallen na een overdosis pillen, een gebeurtenis die zich voor de kijker in de diepte van het beeld ontvouwt als een tafereel in de opening tot de badkamer. De film toont ons in symmetrie een contemplatieve sequentieopname waarbij de camera zich langzaam vanuit de voorgrond en door het schemerdonker van een corridor loodrecht naar de deuropening beweegt, de afstand met het getoonde op die manier verkleinend. In de verspreiding van het licht door de opening van de deur profileert zich ook hier het motief van het kruis. Op de klankband weerklinkt het aangehouden transcendente gezang van een koor. De

hurkende gestalten en de omarming als traditioneel gebaar van vertroosting weerspiegelen de smart van het tragische tafereel en herinneren ons aan het hartstochtelijke medelijden uit de bewening van Christus of het doodsbed van de Heilige Maagd. Het blauwe kleed van het ineengevallen lichaam van Vera correspondeert met de liturgische kleur blauw van Maria's gewaad uit de Annunciatie (een voorstelling van Da Vinci wordt op een gegeven moment ook in de film door de kinderen in elkaar gepuzzeld). De opname straalt dezelfde ceremoniële droefenis en intensiteit uit als een van de sacrale panelen van Rogier Van der Weyden of Hugo Van Der Goes. Deze intertekstuele brug naar de schilderkunst wordt verder kracht gegeven door de zijden van de deuropening, een kader binnen het beeldkader, die de dramatische handeling als het ware omlijst. Omdat deze referenties naar de Bijbel niet alleen visueel maar ook via lichaamshouding en muziek worden geïdentificeerd zou je hier kunnen spreken van een multimodale metafoor. Merk nogmaals op dat er geen expliciete formele afwijking in de vorm van een ongewone kadrering of opnamehoek wordt aangewend om de metafoor te initiëren.



Izgnanie

Verbalisering van de conceptuele metafoor

Het zal de lezer inmiddels zijn opgevallen dat we als conventie kleine hoofdletters gebruiken om de conceptuele metafoor aan te duiden. Hiermee willen we erop wijzen dat we te maken hebben met een mentale inhoud en niet met een vormelijke afgeleide ervan. Er stelt zich namelijk het volgende probleem: als we uitspraken willen doen over de conceptuele metafoor, dan zijn we onontkoombaar genoodzaakt deze relatie ook te benoemen, te verbaliseren. Dat vergt op zijn beurt steeds de interventie en de afstand van de taal. De omzetting in de taal is een noodzakelijke voorwaarde als het inwendige gesprek inhoud wil hebben. Volledige transparantie is immers onmogelijk. De inwendigheid van de conceptuele metafoor kan slechts bestaan en heeft slechts betekenis in veruitwendigde vorm. Deze verplaatsing naar de taal houdt evenwel risico's in en het is niet geheel onbelangrijk om hier even beknopt op in te gaan. Een van de consequenties is namelijk dat de analist genoodzaakt wordt op zoek te gaan naar de meest aangewezen vorm om de onderliggende conceptuele metafoor verbaal weer te geven. Deze verbalisering van bron- en doeldomein is echter nooit helemaal neutraal en eenduidig, zoals Forceville (2009) terecht opmerkt, maar veronderstelt steeds een keuze uit een verticale reeks van gelijkaardige, maar niet identieke woorden, waarbij een subtiele verandering al gauw kan resulteren in een verschillende set van *mappings* en bijgevolg in een andere interpretatie. Het is dan ook de taak van de analist om de afstand tot het conceptuele zo klein mogelijk te houden, wat allerm minst een evidente taak is. Zo zouden we voor het brondomein in de conceptuele metafoor EENHEID IS CIRKEL ook kunnen opteren voor RING. Maar hoewel beide gelijkenissen vertonen, zijn er ook duidelijke verschillen te onderkennen: zo is 'cirkel' veeleer een algemene verbalisering, terwijl 'ring' meer specifieke connotaties oproept van het huwelijk. Als gevolg hiervan zouden de *mappings* kunnen variëren. Een ander gevolg is dat de verbalisering steeds een bewuste act veronderstelt van de analist. Om de metafoor te beschrijven is hij immers genoodzaakt zijn toevlucht te nemen tot een verbale vorm A IS B. Een relatie die niet expliciet wordt geverbaliseerd in de beelden zelf, maar zelf actief tot stand dient te worden gebracht. Bovendien is het nog maar de vraag of de constructie van de metafoor ook van de kijker verlangt dat hij de metafoor verbaliseert. Of anders uitgedrukt: impliceert het begrijpen van de metafoor een vorm van 'mentale' verbalisering van de kant van de ontvanger? Het is een belangrijke vraag, die ook door Forceville (2009) wordt gesteld, maar die moeilijk te beantwoorden valt.

Filmische metaforen bestaan wel degelijk, en er zijn verschillende types – dat is de kern van ons verhaal. We hopen de lezer ertoe aangezet te hebben om ook vanuit deze invalshoek naar auteursfilms te kijken. Afgezien van het plezier om filmische metaforen te herkennen, te verbaliseren en eventueel in een van de vijf besproken rubrieken onder te brengen, willen we de lezer uitnodigen om zich ook de volgende vragen te stellen. Doen bepaalde genres (zoals de western, de *comedy* of de horrorfilm) bij uitstek een beroep op welbepaalde conceptuele metaforen? En omgekeerd: op welke formele wijze krijgen bepaalde conceptuele metaforen, zoals RATIONEEL IS OMHOOG/EMOTIONEEL IS OMLAAG of HET KWADE IS SCHADUW/HET GOEDE IS LICHT, vorm in bepaalde genres of doorheen het oeuvre van bepaalde cineasten? Op enkele gelukkige uitzonderingen na (bijvoorbeeld Eggertsson en Forceville 2009; Urios-Aparisi 2010) is hierover nog verbazingwekkend weinig geschreven.

Voetnoten

- (1) Voor de fijnproevers verwijzen we naar de invloedrijke kunstfilosofieën van Susanne K. Langer (*Philosophy in a New Key: Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*, 1941 en *Feeling and Form: A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*, 1953) of Nelson Goodman (*Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, 1968/1976) waarin de klemtoon wordt gelegd op het inherente symbolische karakter van (beeld)kunst. Zo beargumenteert Langer dat poëzie en schilderkunst als 'presentational symbols' de middelen bij uitstek zijn om uiting te geven aan datgene wat niet zomaar grammaticaal op discursieve wijze kan worden vastgelegd, nl. onze subjectieve ervaring en de emotie. Ook Goodman definieert de kracht van symbolen in termen van hun cognitieve en verklarende waarde. Niet zozeer het letterlijk parafraseren en formuleren staat centraal, als wel het blootleggen en creëren. De centrale gedachte is dat zowel kunst als wetenschap gebruik maken van symbolen om de wereld rondom ons en onze perceptie ervan te structureren en inzichtelijk te maken.
- (2) In boek 21 van zijn *Poetica* definieerde Aristoteles de metafoor als 'de toepassing op een zaak van een naam die bij een andere zaak hoort'. De Griekse filosoof beschouwde metaforen als impliciete vergelijkingen, die voornamelijk als versiering van de tekst dienden. De metafoor werd tot in de 19de eeuw als louter tekstornament beschouwd. Een redenaar of schrijver die indruk wilde maken op zijn publiek gebruikte een metafoor om op beeldende wijze zijn standpunt over te brengen. Alleen de vorm was daarbij belangrijk, de inhoud niet. Die inhoud kon namelijk, volgens Aristoteles en zijn volgelingen door de eeuwen heen, ook met conventioneel (letterlijk) taalgebruik overgebracht worden en zo de metafoor overbodig maken.
- (3) In *Theorizing the Moving Image* ontwaart Noël Carroll (1996b) voorbeelden van symmetrie binnen het surrealisme, maar die worden door Forceville (2002) veeleer als atypisch en uitzonderlijk gezien ten opzichte van de 'prototype' visuele metafoor.
- (4) Zie in dit verband ook de FRIENDSHIP IS CLOSENESS-metafoor van Kövecses (*Metaphor and Emotion*, 2000, p. 92).

Bibliografie

- Carroll, Noël. 'A Note on Film Metaphor', 212-223 in: Noël Carroll. *Theorizing the Moving Image*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996a.
- Carroll, Noël. 'Language and cinema: Preliminary notes for a theory of verbal images', 187-211 in Noël Carroll. *Theorizing the Moving Image*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996b.
- Eggertsson, Gunnar Theodór en Forceville, Charles. 'Multimodal expressions of the HUMAN VICTIM IS ANIMAL metaphor in horror films', 429-449 in Charles Forceville en Eduardo Urios-Aparasi (eds.). *Multimodal Metaphor*, Berlijn: Mouton de Gruyter, 2009.
- El Refaie, Elisabeth. 'Understanding visual metaphor: The example of newspaper cartoons', in: *Visual Communications*, Vol. 2, nr. 1, 2003, p. 75-95.
- Fahlenbrach, Katherine. 'Emotions in Sound: Audiovisual Metaphors in the Sound Design of Narrative Films', in: *Projections: The Journal for Movies and Mind*, Vol. 2, nr. 2, 2008, p. 85-103.
- Forceville, Charles. 'The Identification of Target and Source in Pictorial Metaphors', in: *Journal of Pragmatics*, Vol. 34, 2002, p. 1-14.
- Forceville, Charles. 'Non-verbal and multimodal metaphor in a cognitivist framework: Agendas for research', 19-42 in Charles Forceville en Eduardo Urios-Aparasi (eds.). *Multimodal Metaphor*, Berlijn: Mouton de Gruyter, 2009.
- Goodman, Nelson. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis, Ind.: Bobbs-Merrill, 1968/1976.
- Kaplan, Stuart Jay. 'A Conceptual Analysis of Form and Content in Visual Metaphors', in: *Communication*, Vol. 13, 1992, p. 197-209.
- Kennedy, John M. 'Metaphor in pictures', in: *Perception*, Vol. 11, nr. 5, 1982, p. 589-605.
- Kövecses, Zoltán. *Metaphor and Emotion: Language, Culture and Body in Human Feeling*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Lakoff, George en Johnson, Mark. *Metaphors We Live By*, Chicago: University of Chicago Press, 1980/2003.
- Langer, Susanne K. *Philosophy in a New Key: Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1941/1980.
- Langer, Susanne K. *Feeling and Form: A Theory of Art Developed From Philosophy in a New Key*, Londen: Routledge & Kegan Paul, 1953/1973.
- Rohdin, Maths. 'Multimodal metaphor in classical film theory from the 1920s to the 1850s', 403-428 in Charles Forceville en Eduardo Urios-Aparasi (eds.). *Multimodal Metaphor*, Berlijn: Mouton de Gruyter, 2009.
- Urios-Aparasi, Eduardo. 'The Body of Love in Almodóvar's Cinema: Metaphor and Metonymy of the Body and Body Parts', in: *Metaphor and Symbol*, Vol. 25, nr. 3, p. 181-203.
- Whittock, Trevor. *Metaphor and Film*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990.